

پژوهشی در مجسمه دوطرفه «بودا-بودی ساتوا» موجود در موزه هنر جهان

مهدی شیخزاده بیدگلی^۱

دانش آموخته کارشناسی ارشد در باستان شناسی دوران تاریخی

علی میانرودی^۲

دانشجوی مقطع کارشناسی ارشد ادیان و عرفان تطبیقی، دانشگاه تهران

1. Mehdi.Sheikhzadeh@gmail.com

2. Mianroodi.ali@gmail.com

چکیده

هنر اولیهٔ بودایی هنری محافظه‌کار و سنتی است که در آن تجسم بودا در ظاهری دنیوی به چشم نمی‌خورد. از این رو، شکل‌گیری و رونق هنر مجسمه‌سازی و انسان‌نمایی بودا در جنوب آسیا را باید نتیجهٔ تبادلات فرهنگی و آشنایی مردم این منطقه با هنر یونانی-رومی در قرون نخستین میلادی دانست. اولین مجسمه‌های بودا او را در ظاهری شبیه به آثار یونانی-رومی نشان می‌دهد، اما با گذشت زمان هنرمندان بودایی خصائص بومی منطقه همچون پوشاک، جواهرات و آرایش ظاهری را به هنر مجسمه‌سازی خود وارد می‌کنند. این موضوع به طور ویژه در گنداره که شامل بخش‌هایی از شمال غرب پاکستان امروزی و شرق افغانستان است، نمود بیشتری دارد. گنداره محلی است که در دورهٔ کوشانیان هنر و معماری پروروقی داشته و بسیاری از مجسمه‌های بودایی منسوب به سده‌های اول تا سوم میلادی به این منطقه نسبت داده می‌شود. این مجسمه‌ها معمولاً بودا را نشسته یا ایستاده نشان می‌دهند که لباسی بلند و ساده به تن دارد. از طرفی در هنر گنداره ساخت مجسمه‌هایی از بودی‌ساتوا، یعنی شخصی که به مقام والای نیروانا می‌رسد اما آن را برای کمک به سایر انسان‌ها فدا می‌کند، نیز مورد توجه بوده است. مجسمه‌های بودی‌ساتوا سادگی بودا را ندارند و با جواهراتی همچون تاج، گوشواره، بازوبند، گردنبند و دستبند تزیین شده‌اند. در مواردی نیز هنرمندان بودایی آثاری خلق می‌کردند که بودا و بودی‌ساتوا را به صورت پشت به پشت در قالب مجسمه‌ای واحد نشان می‌دهد. یکی از این نمونه‌های بسیار نادر، مجسمه‌ای است که در موزهٔ هنر جهان، در پردیس موزه‌ای دفینه، به چشم می‌خورد. پژوهش پیش رو بر آن است تا ضمن مستندنگاری و معرفی اجمالی اثر، به این پرسش‌ها پاسخ دهد: اثر مذکور از نظر ظاهری چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی با سایر مجسمه‌های هنر گنداره و داده‌های باستان‌شناختی به جا مانده از آن منطقه دارد؟ چگونه می‌توان با بررسی ویژگی‌های ظاهری و نمونه‌های مشابه اثر پیرامون گاه‌نگاری احتمالی آن صحبت کرد؟ چگونه می‌توان این اثر متمایز را در چارچوب اندیشه‌های بودایی تفسیر کرد؟ این مقاله به روش توصیفی-تحلیلی و با بهره‌گیری از داده‌های کتابخانه‌ای نوشته شده است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که این مجسمه جزو نمونه‌های هنر گنداره است که در یک سمت آن بودا و در سمت دیگر آن بودی‌ساتوا اولوکیئتوره (پادماپانی) قرار دارد. همچنین پوشاک، جواهرات و شیوهٔ نشستن آن هم با داده‌های باستان‌شناختی منطقه گنداره مانند پلی مالاکند خیبر پختونخوا و سرکپ تاکسیلا و هم نمونه‌های مشابه در سایر موزه‌ها و مجموعه‌های جهان همچون حراجی کریستی و مجموعهٔ روسک زوربخ شباهت‌ها و تفاوت‌هایی دارد. با بررسی همین موارد می‌توان این نظر را مطرح کرد که اثر مذکور احتمالاً متعلق به سدهٔ دوم یا سوم میلادی است.

واژگان کلیدی: بودیسم، هنر گنداره، مجسمه‌سازی، مجسمه‌های دوطرفهٔ بودا-بودی‌ساتوا، اولوکیئتوره.

مقدمه

براساس متنی که در یکی از متون کهن بودایی به نام «سروستیودا-ونایا» آمده است، پیروان محافظه کار این آیین تمایل چندانی به شمایل نگاری از بودا نداشتند (Rhi, 1994: 220). این عقیده در هنر بودایی در سده چهارم پیش از میلاد تا اول میلادی نیز مشاهده می شود. هنر این دوره که از آن به عنوان هنری غیرتصویری یا آنیکونیک^۱ یاد می شود، بودا را نه در قالبی انسانی بلکه به صورت نمادهایی همچون چرخ دارما^۲، درخت یا تخت خالی نشان می دهد. این تصاویر که در استوپاهای^۳ هند مانند استوپای سانچی^۴ یا بارهوت^۵ مشاهده می شود، در واقع روایت گر یکی از رویدادهای زندگی بوداست. برای مثال هدف از تصویر کردن درخت نشانه ای از شهود بودا زیر درخت بودهی^۶ در بودهیگا^۷ بوده است (شاد قزوینی و چادها، ۱۳۹۵: ۷۶). البته چنین روندی نتوانست دوام بیاورد و هنر بودایی وارد مرحله دوم خود شد. عده ای از محققان ورود به این مرحله را که با ساخت تمثال هایی از بودا همراه است، نتیجه تبادلات فرهنگی شرق و غرب در سده های اولیه میلادی می دانند. این موضوع به ویژه در گنداره نمود بیشتری پیدا می کند (Luczanits, 2008: 44). این منطقه شرق افغانستان و شمال غرب پاکستان امروزی را شامل می شود که در زمان سلطنت آشوکا، شاه قدرتمند سلسله موریای هند (سده سوم پیش از میلاد) مبلغان بودایی فعالیت گسترده ای در این منطقه داشتند. بعدها نیز در سده های اول و دوم میلادی و پس از تسلط کوشانیان بر این منطقه، هنر و آیین بودایی تسلط کاملی بر این منطقه پیدا کرد. تولید مجسمه های آیینی بودا که هم نزد مردم و هم نزد راهبان به منزله بخشی از مراسم مذهبی، جایگاه ویژه ای داشت، از اواخر سده دوم میلادی آغاز شد و با شروع سده سوم رشد چشم گیری به خود دید (Behrendt, 2007: 47). می توان گفت همین موضوع باعث شده است که آثار فراوانی از هنر گنداره در مجموعه ها و موزه های جهان همچون موزه متروپولیتن (تارنمای شماره ۱)، موزه بریتانیا (تارنمای شماره ۲) و موزه ویکتوریا-آلبرت (تارنمای شماره ۳) به چشم بخورد. با این حال، هنر گنداره در ایران چندان شناخته شده نیست و پژوهش های مرتبط با آن بیشتر محدود به خصائص هنری و جنبه های مذهبی این هنر است. البته باید این موضوع را نیز در نظر گرفت که برخلاف موزه های سایر نقاط جهان، آثار زیادی از هنر گنداره در ایران دیده نمی شود. در واقع شی موجود در موزه هنر جهان، که با اسم «بودای دوطرفه» شناخته می شود، جزو معدود آثاری است که رد و نشانی از هنر این منطقه را در خود دارد. با در نظر گرفتن این موضوع، پژوهش پیش رو بر آن است تا ضمن معرفی اجمالی و مستندنگاری اثر، به پرسش هایی در مورد ویژگی های ظاهری، گاه نگاری و جنبه های آیینی آن پاسخ دهد.

پیشینه پژوهش

آلفرد فوشه از نخستین پژوهشگرانی بود که به مطالعه در هنر بودایی گنداره پرداخت. در واقع این پژوهشگر که از او به عنوان «پدر مطالعات مکتب گنداره» یاد می‌شود، شخصی بود که نظریه تأثیر هنر یونانی بر این منطقه را نیز مطرح کرد^۴. البته نظریات او پیرامون هنر گنداره از همان ابتدای امر مخالفانی همچون آننده کومرسوامی داشت که غفلت از عناصر بومی هنر هند در مطالعات هنر گنداره را نمی‌پذیرفتند (Coomar-aswamy, 1927: 289). از این رو مطالعات بعدی سعی بر آن داشت تا تأثیر عوامل گوناگون و فرهنگ‌های همجوار را در شکل‌گیری هنر گنداره دخیل بدانند. برای مثال جان مارشال در کتاب خود «هنر بودایی گنداره» هنر این منطقه را از منظر زمانی و زیباییشناختی بررسی می‌کند و از تأثیرات هنر سکایی و اشکانی نیز سخن می‌گوید (بنگرید به: Marshall, 1960). با این حال، با توجه به گستردگی مکتب گنداره تاکنون مطالعات فراوانی روی بخش‌های مختلف آن صورت گرفته است. یکی از آثار مهم در این زمینه «پیرامون هنر گنداره: مبادلات شرق و غرب در چهارراه آسیا» است که مروری جامع بر تاریخ و توسعه هنر گنداره دارد و تأثیرات آن از فرهنگ‌های مختلف و اهمیت آن در بافت هنر آسیایی را بررسی می‌کند (Allchin, 1997). دیگر پژوهش‌حائز اهمیت درباره هنر گنداره، کتابی تحت عنوان «بودیسم گنداره: باستان‌شناسی، هنر و متون» است که این مکتب هنری را از منظر مطالعات باستان‌شناسی، تاریخ هنر، کتیبه‌ها و سکه‌ها مورد بررسی قرار می‌دهد (Brancaccio & Behrendt, 2006). از این گذشته، پیرامون هنر گنداره مقالات متعددی نیز به چاپ رسیده که هرکدام جنبه متفاوتی را مطالعه کرده‌اند. بنجامین رولند در مقاله‌ای تحت عنوان «گنداره، روم و متورا: حجاری ابتدایی» درباره تأثیر هنر رومی بر سنگ‌تراشی گنداره و متورا بحث می‌کند (Rowland, 1956). همچنین کیران شاهد صدیقی در مقاله‌ای با عنوان «تسلط پارسیان و تأثیرات آن بر منطقه گنداره» حضور هخامنشیان در این منطقه و تأثیرات آنها را در سده بعدی بررسی می‌کند (Sid-diqui, 2009). با در نظر گرفتن پژوهش‌های مذکور پیرامون این مکتب هنری، باید اذعان کرد که هنر گنداره در ایران چندان شناخته شده نیست. بیشتر پژوهش‌های صورت گرفته نیز پیرامون مفاهیم بنیادین همچون کلیت هنر بودایی هند باستان (جوادی، ۱۳۸۶)، سیر تجسم بودا در هنر هند (شاد قزوینی و چادها، ۱۳۹۵) و تأثیر فرهنگ‌های غیربودایی در بودیسم ماهایانه (دهقان‌زاده، ۱۳۹۶) است. در موزه‌ها و مجموعه‌های داخل ایران نیز اثری که تداعی گر هنر گنداره باشد، کمتر به چشم می‌خورد. تنها اثر موجود را می‌توان مجسمه دوطرفه بودا-بودی‌ساتوا موجود در موزه هنر جهان دانست. تاکنون در مورد این مجسمه که طبق اطلاعات شناسنامه موزه‌ای از آن با عنوان بودای دوطرفه یاد شده است، پژوهشی صورت نگرفته است. از این رو مطالعه مستقل درباره این اثر اهمیت فراوانی دارد.

روش پژوهش

روش پژوهش این نوشتار توصیفی-تحلیلی است و مطالعات مربوط به آن با تکیه بر داده‌های کتابخانه‌ای صورت گرفته است. بررسی آثار مادی به جا مانده از گنداره نشان می‌دهد که مجسمه‌سازی یکی از مهم‌ترین هنرهای دستی این منطقه بوده که تاکنون درباره ماهیت تاریخی و هنری آن پژوهش‌های زیادی به صورت کتاب و مقاله صورت گرفته است. از این رو، در این مقاله نخست به تحقیقاتی رجوع شده است که به کلیت هنر گنداره و به خصوص هنر حجاری و مجسمه‌سازی آن اشاره کرده‌اند. سپس مطالعه تحقیقاتی در نظر گرفته شده است که در مورد خصائص ظاهری مجسمه‌های بودا و بودی ساتوا سخن گفته‌اند. در مواردی نیز به تارنماهای موزه‌ها و مجموعه‌های سراسر جهان که آثار مشابهی داشتند، مراجعه شده است. پس از جمع‌آوری اطلاعات مورد نیاز و همچنین مستندنگاری اثر (شامل تصویربرداری و طراحی دستی)، هر دو سوی مجسمه یعنی طرف بودا و بودی ساتوا به صورت جزء به جزء بررسی شد و نظراتی پیرامون درون‌مایه آرایشی اثر، تاریخ تقریبی آن براساس مطالعات تطبیقی و خصائص آیینی آن مطرح گردید.

جغرافیا و هنر گنداره

از نظر جغرافیایی منطقه‌ای که به اسم گنداره (گنداهارا) شناخته می‌شود، شامل بخش‌هایی از شمال غرب پاکستان (پیشاور) امروزی و شرق افغانستان است (شکل ۱). این منطقه با توجه به موقعیت راهبردی‌اش همچون چهارراهی بوده که هند، آسیای مرکزی و خاورمیانه را به هم متصل می‌کرده است (Britanica, 2023). از منظر زبان‌شناختی گنداره (گنداهارا) ترکیبی از دو واژه سانسکریت «گندا» به معنای عطر و «هارا» به معنای سرزمین است. بنابراین از نظر لغوی می‌توان گنداهارا را به معنی «سرزمین عطر» شناخت (Siddiqui, 2011: 67). نخستین بار نیز در ودهای هندی همچون ریگ‌ودا و آتارواودا است

که به نام منطقه گنداره اشاره شده است. آنطور که در ریگ‌ودا آمده است، این منطقه گوسفندانی مرغوب داشته است (Rigveda, I, 126: 7).

داریوش نیز در کتیبه بیستون به اسم گنداره اشاره کرده و از آن به عنوان یکی از سرزمین‌های تحت انقیاد خود یاد می‌کند (داریوش، کتیبه بیستون، ستون اول،



■ شکل ۱. نقشه جغرافیایی گنداره باستان (مأخذ: تارنمای شماره ۳).

بند شش). در متن اکدی و عیلامی کتیبهٔ بیستون نام پاراپامیز جایگزین نام گنداره شده است (اکدی: pa-ar-ú-pa-ra-e-sa-an-na؛ عیلامی: [par-ru-ba-ra-e]-sa-na). در متون یونانی هم به این نام اشاره شده است که مقصود از آن کوهپایه‌های جنوب حوضهٔ آبخیز هندوکش، در نزدیکی سرزمین باستانی کاپیسا و کابل امروزی است. خاستگاه نام پاراپامیز را می‌توان در اساطیر ایرانی جست؛ «(سرزمین) آنسوی (سرزمین) بالای عقاب/قوش» و نشان از نامی دارد که به ایرانیان ساکن شمال هندوکش یا همان سرزمین باستانی باختر اطلاق می‌شده است (Vogelsag, 2000: 269). همچنین در کتیبهٔ شوش نیز گنداره محلی است که داریوش الوار درخت یا کا را از آنجا آورده است. در نقوش برجستهٔ تخت جمشید نیز هیئتی از گنداره به نمایش در آمده‌اند که به همراه خود یک گاو و ظروفی برای شاه هخامنشی پیشکش آورده‌اند (Schmidt, 1953: pl.40). در متون حماسی سانسکریت یعنی مهابهاراتا و رامایانا نیز اشاراتی به نام گنداره شده است. در رامایانا گنداره به عنوان سرزمین واقع در درهٔ سند معرفی شده است که گنداره‌ای‌ها، مردمی مسلح و رزم‌آور، از آن محافظت می‌کنند (Siddiqui, 2011).

در متون کلاسیک، نویسندگان یونانی نیز اشاراتی به این منطقه شده است. هرودوت از گنداره به عنوان یکی از مناطق تحت نظر هخامنشیان یاد می‌کند که خراج نیز می‌پرداخته است (هرودوت، تواریخ، کتاب سوم بند ۹۱). استرابو نیز به نام گنداره اشاره کرده است و از نوشته‌های او چنین می‌توان استنباط کرد که این منطقه در غرب سند قرار داشته است (Strabo, 15.1). با نابودی سلسلهٔ هخامنشی و هجوم اسکندر، گنداره دوره‌ای بی‌ثبات را پشت سر می‌گذارد که در دوره‌های مختلف تحت سلطهٔ حکام یونانی باکتریایی، سکاه‌ها و پارت‌ها بوده است. اما سرانجام کوشانیان گنداره و بخش اعظمی از شمال هند و شمال افغانستان امروزی را تحت کنترل خود می‌گیرند. در واقع همین کوشانیان و شاهان قدرتمندی همچون کانیشکا بودند که تبدیل به بزرگترین حامیان بودیسم در گنداره می‌شوند و فرهنگ و هنر مرتبط با آن را گسترش می‌دهند (Falser, 2015: 3). روایت‌گری داستان‌ها و افسانه‌های بودایی در هنر ابتدایی گنداره نشان از آن دارد که کوشانیان تحت تأثیر روم بوده‌اند اما کلیت شمایل‌نگاری هنر گنداره به هنر بومی منطقه، یعنی هنر هند، وفاداری بیشتری دارد (شکل ۲).

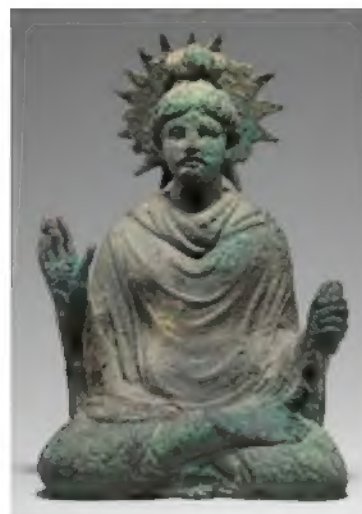
آنچه جایگزین روایت‌گری بودایی می‌شود، مجسمه‌سازی است. در این میان، مجسمه‌ای برنزی در موزهٔ متروپولیتین به وضوح تأثیر هنر یونانی-رومی را نشان می‌دهد. در این اثر، بودا به یکی از حالات یوگا نشسته و دستانش را به حالتی که از آن با نام ابه‌ایامودرا^۹ یاد می‌شود، قرار داده است. دور سرش هاله‌ای است که تشعشعات نور را تداعی می‌کند. همچنین بودا ردایی بر تن دارد که هر دو شانه‌اش را به طور کامل پوشانده است (Behrendt, 2007: 48). استفاده از مواد اولیهٔ فلزی در ساخت مجسمه‌های گنداره



■ شکل ۲. روایتی از صحنه مرگ بودا، موزه متروپولیتن، سده ۳ میلادی (مأخذ: تارنمای شماره ۵).

دوام چندانی ندارد و هنرمندان این منطقه پس از مدتی سنگ فیلیت سبز^۱ و سنگ شپیست آبی-خاکستری^۲ را جایگزین می‌کنند (شکل ۳). البته از سده سوم به بعد استفاده از گچ در ساخت مجسمه‌ها نیز گسترش می‌یابد. این مجسمه‌ها هرچند در اصل مرصع کاری و نقاشی شده بودند اما اکنون اثری از این مواد روی این آثار باقی نمانده است (Britanica, 2023).

علاوه بر بودا ساخت مجسمه‌هایی از بودی ساتوا نیز در هنر گنداره مرسوم بوده است. بودی ساتوا مرکب از دو جزء «بودی» به معنی خرد و عقل و «ساتوا» به معنی جوهر است؛ بدین طریق بودی ساتوا کسی است که جوهرش خرد و دانایی است و طبق آمیزه‌های بودیسم نقش میانجی را در رسیدن به مقام والای نیروانا به عهده دارد (شایگان، ۱۳۸۹: ۱۷۵).



■ شکل ۳. سمت راست: مجسمه برنزی بودا، موزه متروپولیتن، سده ۱-۲ میلادی (مأخذ: تارنمای شماره ۶)؛ سمت چپ: نمونه‌ای از مجسمه‌های سنگی بودا، موزه بریتانیا، سده‌های ۲-۳ میلادی (مأخذ: تارنمای شماره ۷).



■ شکل ۴. سمت راست: بودی ساتوا مایتریا، سده سوم میلادی، موزه متروپولیتن (مأخذ: تارنمای شماره ۸). مرکز: بودی ساتوا مایتریا، سده سوم میلادی، موزه متروپولیتن (مأخذ: تارنمای شماره ۹۵). بودی ساتوا مایتریا، سده های ۲-۳ میلادی، موزه نورتون سیمون (مأخذ: تارنمای شماره ۱۰۰).

در نقوش برجسته روایی بودی ساتوا همچون شاهزاده‌ای به تصویر کشیده است که لباس فاخر به تن دارد و خود را با جواهرات آراسته است. می‌توان گفت که در هنر گنداره علاقه خاصی به این بخش از زندگی بودا وجود داشته است. مجسمه‌های بودی ساتوا، او را همچون شاهزاده‌ای آراسته به زیورآلات و در شکوه کامل پیش از تارک دنیا شدن، نشان می‌دهند. در نمونه‌های روایی نیز بودی ساتوا قابل تشخیص است. او گوشواره‌ای به شکل شیر، گردنبندی زیبا، زنجیرهایی آراسته به جواهرات و دو بازوبند جواهرنشان دارد. دستاری که به سر داشته نیز معمولاً با جواهراتی آراسته می‌شده است. هاله بزرگ و ساده‌ای که در پس سر او قرار دارد نیز نشان از روشنگری آینده ساکیامونی دارد (Behrendt, 2007: 53). مجسمه‌های بودی ساتوا با نام‌ها و خصائص مختلفی شناخته می‌شوند. یکی از معروف‌ترین بودی ساتواها مایتریا^{۱۲} نام دارد که تاکنون مجسمه‌های زیادی از او به دست آمده است (شکل ۴). آنچه در مورد هنر مجسمه‌سازی گنداره قابل توجه است، این است که این هنر سنت ساخت مجسمه‌های بودا و بودی ساتوا را به جهان معرفی کرد. سنتی که بعدها به دورترین مناطق شرق آسیا نیز رسید و تا امروز نیز ادامه دارد^{۱۳}. در واقع می‌توان گفت «همجواری با فرهنگ هندویی و هویت معنوی جاده ابریشم» بودای بت‌شکن را به بزرگترین بت تاریخ تبدیل کرد (بنگرید به ذکرگو، ۱۳۷۵).



■ شکل ۵. مجسمه بودا به همراه نقش آن
(مأخذ: بایگانی مؤسسه فرهنگی موزه‌های بنیاد).

مجسمه دوطرفه بودا-بودی ساتوا

علاوه بر موارد فوق، در هنر گنداره نمونه‌هایی نیز به چشم می‌خورد که شمایل بودا-بودی ساتوا را همزمان به صورت مجسمه‌هایی پشت به پشت به تصویر می‌کشد که سبک ساخت و جنس مشابهی با سایر مجسمه‌های این مکتب هنری دارند. با این حال، کمیاب بودن این نمونه‌ها باعث شده که برخلاف سایر جنبه‌های هنر گنداره و به طور کلی هنر بودایی، پژوهش‌هایی زیادی در مورد این آثار صورت نگیرد. موارد موجود نیز بیشتر به وجود این سبک مجسمه‌ها در کلکسیون‌ها و حراجی‌ها اشاره دارد. برای مثال، نخستین بار اثری به نام «هنر گنداره در پاکستان» تصویری از یک سردیس ۴۰ سانتی‌متری است بودا

و بودی ساتوا را به صورت پشت به پشت نشان می‌دهد (Lyons, 1957: pl. 276). این اثر از ابتدا در کلکسیون‌ها و حراجی‌های مختلف بوده و اکنون نیز تصویری از آن در حراجی کریستی موجود است (تارنمای شماره ۱۱). همچنین تنها مقاله‌ای که به طور جامع مجسمه‌های دوطرفه در مکتب هنری گنداره را بررسی می‌کند، مقاله‌ای از آنا ماریا کواگیوتی است. وی در این پژوهش اشاره‌ای به وجود تعداد محدود این مجسمه‌ها در مجموعه‌های سراسر جهان می‌کند (Quagliotti, 2010). به غیر از این مورد تاکنون پژوهش دیگری درباره این سبک از آثار صورت نگرفته است. نمونه موجود در موزه هنر جهان تهران نیز یکی از مجسمه‌هایی است که بودا-بودی ساتوا را به صورت پشت به پشت نشان می‌دهد (شکل ۵). ارتفاع این اثر ۷۲ سانتی‌متر، وزن آن ۵۸ کیلوگرم است. در ادامه این نوشتار هر دو سوی آن بررسی خواهد شد؛ ابتدا توضیحاتی مجزا در مورد چهره، پوشاک، حالت نشستن و تختگاه هر دو طرف مجسمه ارائه می‌شود و سپس این اثر با سایر نمونه‌های موجود مقایسه می‌گردد.

بودا

بودا با حالتی آرام و روحانی همچون سایر مجسمه‌هایی که از او به جای مانده نشسته است (شکل ۶). موهای مجعد او با برآمدگی روی سرش که اوشنیشا^{۱۴} نامیده می‌شود، توجه را جلب می‌کند. این برآمدگی

روی مجسمه در واقع یکی از ۳۲ ویژگی جسمانی بودا به حساب می‌آید که در متون دینی پالینیز به آن اشاره شده است. روی پیشانی بودا نیز خالی دیده می‌شود که اورنا^{۱۵} نام دارد و یکی دیگر از خصائص ظاهری بودا است (Krishan, 2009: 121). به مانند سایر مجسمه‌های بودا در مکتب گنداره، او ردایی به تن دارد که تقریباً تمامی قسمت‌های بدنش را پوشانیده و کاملاً جذب بدنش شده است. تنها صورت و دست‌های او نمایان است. ردای بودا در واقع نخستین و آشکارترین نشانه‌ای است که رفتار و کردار بودا را در مقام انسانی فارغ از مادیات دنیوی نمایان می‌کند (Filigenzi, 2005, 107). این ردا شبیه به لباسی است که کاسایا^{۱۶} یا کِسا^{۱۷} نامیده می‌شده و امروزه نیز میان راهبان بودایی پوشیدن آن مرسوم است (Kieschnick, 2003: 88). این نوع پوشش از سه تکه مجزا تشکیل شده است که شامل انترواسا (لباس زیرین)^{۱۸}، اوتاراسانگا (قبا)^{۱۹} و سمغاتی^{۲۰} (ردا) می‌شود (Kieschnick, 1999: 12). با این حال نظراتی نیز وجود دارد که سبک پوشش بودا را شبیه به ردایی می‌داند که در مجسمه‌های رومی سده‌های اولیه میلادی دیده می‌شود (Rowland, 1961: 9). البته در نمونه‌هایی که بودا تنها شانه چپ خود را پوشانده است، لباس او شبیه به اوتاریا^{۲۱} است.



■ شکل ۶: مقایسه پوشاک، حالت نشستن و هاله نور مجسمه یونانی موزه هنر جهان (راست) (ماخذ: پایگانی مؤسسه فرهنگی موزه‌های نیباد) با مجسمه‌ای موجود در موزه ملی اسکاتلند، وسط (ماخذ: تارنمای شماره ۱۲)؛ پوشش و حالت نشستن یک راهب بودایی امروزی (ماخذ: تارنمای شماره ۱۳).



■ شکل ۷: سمت راست: هاله دور سر بودا بودیساتوای موزه هنر جهان (ماخذ: پایگانی مؤسسه)؛ تصویر دوم: بودیساتوای اسکاتلند، موزه متروپولیس، سده ۲ میلادی (ماخذ: ترجمای شماره ۱۴)؛ تصویر سوم: بودیساتوا، موزه هنر والترر، سده ۳ میلادی (ماخذ: تارنمای شماره ۱۵)؛ تصویر چهارم: بودیساتوا با هاله نور سده دور سرش، موزه متروپولیتن، سده ۲ میلادی (ماخذ: ویسایت شماره ۹).

این لباس پارچه بلند شالمانندی است که از آن برای پوشاندن بالاتنه استفاده می‌شود و امروزه هم در هند از آن استفاده می‌شود (Quagliotti, 2010: 813). طریقی که بودا نشسته است یکی از حالت‌های یوگا است که به حالت نیلوفری^{۲۲} یا پادما سانا^{۲۳} است. در این حالت پاها روی ران‌های جهت مخالف قرار داده می‌شود. دست‌های بودا نیز به حالت دهیانه مودرا^{۲۴} روی هم قرار گرفته است. حالتی که در آن دو دست روی هم دیگر قرار می‌گیرند و انگشتان شصت به هم برخورد می‌کنند (هال، ۱۳۸۰: ۲۷۰).

دور سر بودا هاله نوری به چشم می‌خورد که احتمالاً نشان از قداست او و تمایزش با سایرین دارد (ینگرید به: Rowland, 1949). هاله‌های نور در مکتب گندهاره ساده و بدون جزییات خاصی است. اما هاله‌ای که در اینجا کار شده است، دارای نقوش مثلی در قسمت بیرونی و نقوش زیگزاگی موج در هاله درونی است؛ با این حال، مواردی نیز در موزه هنر متروپولیتن و گالری هنری والترز به چشم می‌خورد که هاله دور سر بودا را با شعله‌های آتش نشان داده است (شکل ۷).

بودا روی تختی نشسته که ستون‌هایی با سرستونی شبیه به سبک کورنتی دارد. در زیر این ستون نیز نقش برجسته‌ای کار شده که موردی مرسوم در مجسمه‌های بودایی مکتب گندهاره به حساب می‌آید. در این نقوش معمولاً افرادی نقش شده‌اند که یکی از اعمال مذهبی بودایی را انجام می‌دهند، یا بودا را تکریم می‌کنند. در این صحنه افرادی دور یک کاسه جمع شده و به نظر مشغول تکریم این شیء مقدس هستند. این کاسه احتمالاً همان کاسه آلم بودا^{۲۵} یا کاسه گدایی بوداست. هنرمندان گندهاره‌ای در به تصویر کشیدن کاسه گدایی بودا علاقه خاصی نشان داده‌اند و این مورد را می‌توان یکی از خصائص هنر گندهاره و آثار آن دانست (شکل ۸). همچنین زائران چینی (بودایی) نیز در نوشته‌های خود آورده‌اند که به طور اخص برای دیدن این کاسه و اهدای نذر به گندهاره سفر کرده‌اند (Falk, 2001: 445). می‌توان گفت نقوشی که در پایه مجسمه‌ها کار می‌شده، معمولاً با این هدف بوده که وقف کنندگان یا اهدا کنندگان آن مجسمه را در حال انجام اعمال مذهبی مانند تکریم کاسه گدایی یا در کنار بودا نشان داده شده‌اند (Behrendt, 2007: 59).

بودی ساتوا

در سوی دیگر این اثر بودی ساتوا قرار گرفته است. بودی ساتوا برخلاف بودا، خود را به جواهراتی همچون سرپوش، گوشواره، انواع گردنبند، بازوبند و دستبند آراسته است. همچنین او لباسی به تن دارد که تنها شانه و بازوانش را پوشانده است؛ یعنی برخلاف بودا که معمولاً تمامی بدنش پوشیده است و شخصیت او با این سادگی ظاهری در مجسمه‌های گندهاره معرفی می‌شود، بودی ساتوا بدنی نمایان دارد تا علاوه بر اندام متناسب و ورزیده، جواهرات و زیورآتش نیز نمایان باشد (Behrendt, 2017: 72).



■ شکل ۸. سمت راست: بودای موزه هنر جهان (مأخذ: مؤسسه)؛ نقش دوم از راست: بودی ساتوا مایتریا، موزه مریوپولس، سده ۳ میلادی (مأخذ: تارمهای شماره ۱۶۶)؛ نقش سوم از راست: بودی ساتو مایتریا، موزه مریوپولس، سده ۳ میلادی (مأخذ: تارمهای شماره ۱۹۶)؛ سمت چپ: بود، موزه جنگ بوکند، سده ۳ میلادی، (مأخذ: تارمهای شماره ۱۷۶).

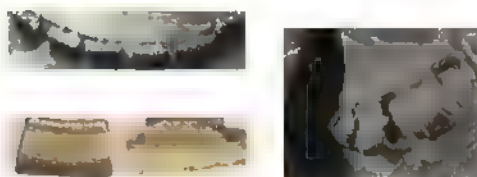


■ شکل ۹. مقایسه حالت نشست، پوشاک و سرپوش بودی ساتوا اولوگیشوره در موزه هنر جهان (طرح اول سمت راست) ب نمونه‌های موجود از سده سوم میلادی در یک مجموعه خصوصی (مأخذ: تارمهای شماره ۱۸۶)، موزه هنر ماسوکا ژاپن (مأخذ: تارمهای شماره ۱۹۶) و مجموعه‌ای خصوصی در سوئیس (مأخذ: Pal 2006 Fig 5-6).

هر بودی ساتوا نشانه خاصی دارد که با آن شناخته می‌شود. بودی ساتوا مایتریا با کوزه کوچکی در دست، بودی ساتوا منجوشری^{۲۶} با شیرینی که به عنوان مرکب دارد و بودی ساتوا اولوگیشوره با سرپوشی که به سر دارد. با توجه به سرپوشی که در این قسمت از این مجسمه موزه به چشم می‌خورد باید گفت این بودی ساتوا همان اولوگیشوره است. اولوگیشوره در لغت به معنای «پروردگاری است که با



■ شکل ۱۰. سمت راست: گوش‌های بودی‌ساتوا با گوشواره. سمت چپ: گوش‌های کشیده شده و خالی از زیورآلات بود.



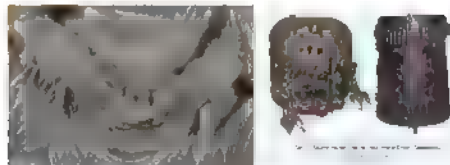
■ شکل ۱۱. سمت راست: گردنبند تعوید در مجسمه موره هنر چین؛ سمت چپ (بالا): نمونه‌ای از این گردنبندها از سرکپ (Sirkap) تاکسیلا (مأخذ: Marshall, 1951: PI 191, No 59)؛ سمت چپ پایین: نمونه‌های دیگر از پیسی مالاکنند در خیبرپختواہ پاکستان (مأخذ: Khan, 2013, Fig 22, 25)



■ شکل ۱۲. سمت راست: گردنبندهای ۲، ۳ و ۴ در نمونه موره هنر جهان؛ تصویر دوم از راست: نمونه امروزی هیل مقایسه با گردنبند شماره ۲ که دور گردن را می‌پوشاند (مأخذ: Siddiqui, 2019 Fig 22)؛ تصویر سوم از راست: نمونه قابی مقدسه با گردنبند شماره ۳ در یک مجسمه بودی‌ساتوا در موره آرمیتاژ (تاریخ‌های شماره ۱۸)؛ رجبری، رشته‌های درهم تنیده طلا به‌دست آمده از سرکپ تاکسیلا که قابل مقایسه با گردنبند شماره ۴ است (مأخذ: Marsha, 1951 PI 194)

دلسوزی به پایین می‌نگرد» (دهقان‌زاده و همکاران، ۱۳۹۷: ۳۷). معمولاً روی سرپوش اولوکیئت‌شوره نقشی از بودا به چشم می‌خورد، اما چنین موضوعی همیشگی نیست (Pal, 2006: 104; fig 5). سرپوش این بودی‌ساتوا در واقع دستاری است که با نیم‌تاجی جواهرنشان آراسته شده است. همچنین این سرپوش به نمونه‌ای موجود در موزه هنر ماتسوکا در توکیو نیز شباهت زیادی دارد (شکل ۹). اولوکیئت‌شوره گل نیلوفری نیز به‌دست دارد که این گل یکی از نشانه‌های اصلی بعد از سرپوش اوست. در واقع نام دیگر این بودی‌ساتوا «پادماپانی» یا «حامل گل نیلوفر» است و گفته می‌شود که او از یک گل نیلوفر متولد شده است (Sid-di, 2020: 7). با این حال، در اثر موزه هنر جهان گلی در دست بودی‌ساتوا دیده نمی‌شود و تنها جنبه‌ای که او را به اولوکیئت‌شوره متصل می‌کند، همان سرپوش اوست.

گوشواره‌های بودی‌ساتوا به حدی سنگین است که نرمه گوش او را به سمت پایین کشیده است. به همین علت است که در مجسمه‌های بودا، علیرغم اینکه او گوشواره‌ای ندارد، می‌بینیم که باز این قسمت از نرمه گوش به سمت پایین کشیده شده است (شکل ۱۰). گردن‌بند‌های بودی‌ساتوا نیز از اهمیت خاصی برخوردار هستند. نخستین آنها یک گردنبند تعوید است که این زیورآلات از دو



■ شکل ۱۳. نمونه‌هایی از دستبدهای امروزی پاکستان (مأخذ: Siddiqui and Hussain, 2020: 126 plate 34) و مقایسه آن با نمونه موجود در موزه هنر جهان (سمت چپ).



■ شکل ۱۴. نمونه‌هایی از باروید بودی‌ساتو از موزه‌های لاهور و پیشرور (مأخذ: Siddiqui and Hussain, 2020: 121; Fig 5-6) و نمونه موجود در موزه هنر جهان (سمت چپ).



■ شکل ۱۵. مقایسه تختگاه بودی‌ساتوا در موزه هنر جهان (سمت راست) با نمونه‌هایی از بودی‌ساتو مایتریه، موزه سلطنتی اونتاریو، از سده سوم میلادی (مأخذ: تارنمای شماره ۲۰)، مجسمه بود، از سده ۲ میلادی، موزه می اسکاتلند (مأخذ: تارنمای شماره ۱۴) و مجسمه بودا، موزه مردم شناسی برلین سده ۲ میلادی (مأخذ: تارنمای شماره ۲۱).

بخش تشکیل شده‌اند؛ حفره‌ای که نخ یا زنجیر گردنبند از آن عبور می‌کند و قسمت بشکه‌ای که در میانه‌اش خمیدگی کوچکی به چشم می‌خورد (شکل ۱۱). نمونه‌هایی از این نوع زیورآلات در محوطه‌های دارای آثار مادی محوطه‌ای بودایی در پللی مالاکنده^{۳۷} ایالت خیبرپختونخواه پاکستان و تاکسیلا یافت شده است (Khan, 2013: 53-54). دومین مورد گردنبندی است از مروارید، طلا و گوهر که دور گردن بودی‌ساتوا را گرفته است. این نوع از گردنبندها شبیه به جواهراتی است که امروزه نیز زنان هند و پاکستان استفاده می‌کنند (Siddiqui, 2019: 130). سومین مورد در این مجسمه گردنبند بلندی است که در مرکز به قطعه جواهری وصل می‌شود. مجسمه‌هایی نیز هست که در آن دو رشته طلا به دو سر حیوان و سپس به قطعه جواهری ختم می‌شوند (Ibid, 134). به نظر این نمونه نیز شبیه به چیزی است که در سایر مجسمه‌های بودی‌ساتوا نیز به چشم می‌خورد (شکل ۱۲).

چهارمین مورد زنجیری است که روی شانه راست مجسمه‌های بودی‌ساتوا آویزان است که این نوع زنجیرها معمولاً با رشته‌های درهم‌تنیده‌ی طلا ساخته می‌شده‌اند (Ibid, 138).

دستبند بودی‌ساتوا نیز یکی دیگر از تزیینات او به‌شمار می‌رود. این نوع از دستبندها که از جنس فلزاتی ارزشمند بوده و با جواهرات مرصع کاری شده است، هنوز نیز در برخی از مناطق خیبرپختونخوای

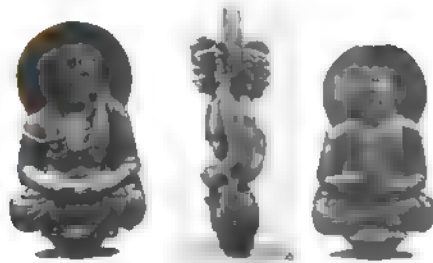
پاکستان مورد استفاده مردم محلی است (شکل ۱۳). همچنین در سایر مجسمه‌های بودی ساتوا نیز این دستنبد‌ها یا به صورت حلقه‌هایی نازک‌تر دیده می‌شود (Siddiqui and Hussain, 2020: 123).

از آنجایی که در مجسمه‌های بودی ساتوا بازوی سمت چپ پوشانده شده است، بازوی سمت راست مزین به بازوبند شده است (شکل ۱۴). در واقع استفاده از بازوبند مختص بودی ساتوا خاص نیست و در بیشتر مجسمه‌ها دیده می‌شود. این بازوبندها معمولاً دایره‌ای، مستطیلی هستند یا شکلی شبیه به سپر دارند و با جواهرات یا نقوش گیاهی و هندسی تزیین شده‌اند (Anwar, 2018: 229).

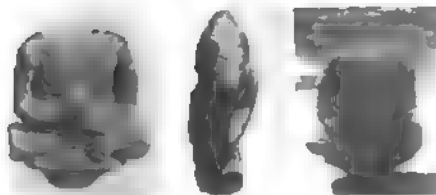
بودی ساتوا روی تختی نشسته است که در دو طرف آن دو شیر قرار دارند. تخت‌هایی شیرنشان نیز در هنر گنداره مرسوم بوده است و نمونه‌هایی از آن در موزه‌هایی همچون موزه مردم‌شناسی برلین و موزه ملی اسکاتلند مشاهده می‌شود. از طرفی شیر نیز در بودیسم نمادی از حفاظت و مراقب از بودا بوده است و در ورودی معابد و صومعه‌ها نقش شده و معمولاً آنها در کنار تخت بودا مشاهده می‌شود (Choskyi, 1988). با این حال، در اثر موزه هنر جهان، شیرها در طرفین تختگاه بودی ساتوا نقش شده است. البته این مورد نیز مختص بودا نیست و در یک مجسمه موجود در موزه سلطنتی اونتاریو، شیرها در طرفین تختگاه بودی ساتوا مایتریا قرار گرفته‌اند (شکل ۱۵). با این حال، ذکر این نکته قابل توجه است که شیر نمادی است که در برخی از نقوش در پای تختگاه یکی دیگر از بودی ساتواها، یعنی منجوشری نیز دیده می‌شود (Behrendt, 2021: 101). اما برخلاف دیگر بودی ساتواها مانند مایتریا یا اولوکیتشوره، نقشی از بودی ساتوا منجوشری در هنر گنداره دیده نمی‌شود^{۲۸}؛ بنابراین نمی‌توان این بودی ساتوا را یک منجوشری دانست بلکه او باید با توجه به تاج و جواهراتش، اولوکیتشوره‌ای باشد که روی تختی نشسته است و از سوی شیرها محافظت می‌شود.

مقایسه با سایر نمونه‌های دوطرفه

همانطور که پیشتر اشاره شد تعداد اندکی از مجسمه‌های دوطرفه بودا-بودی ساتوا در موزه‌ها و مجموعه‌های جهان به چشم می‌خورد. نخستین مورد مجسمه‌ای از مجموعه روسک زوریخ است که بودا و بودی ساتوا (پادماپانی) را به حالت پادماسانا و نشسته روی کاسه یا کاسبرگ گل نیلوفر نشان می‌دهد (شکل ۱۶). بودا دست‌ها را به حالت دهرمه چاکرامودرا^{۲۹} درآورده است و لباسی به تن دارد که شانه راستش را عریان نمایان کرده است. همچنین سایر ویژگی‌های ظاهری همچون موی فر، اورنا و اوشنیشا در ظاهر بودا قابل مشاهده است. بودی ساتوا دست‌ها را به حالت دیانه‌مودرا روی هم گذاشته و او نیز همان ویژگی‌های ظاهری یک بودی ساتوا مانند تاج، گوشواره، بازوبند و انواع گردنبند را



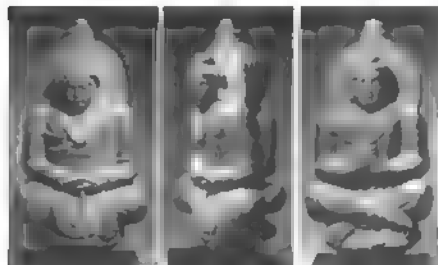
■ شکل ۱۶. بودا و پادماپانی، مجموعه روسک زوریخ
(Quagliotti, 2010: Fig 1-3) (مأخذ:)



■ شکل ۱۷. مجسمه بودا-بودی ساتوا در مجموعه‌ای خصوصی در پاکستان (مأخذ: Quagliotti, 2010: Fig 5-6).



■ شکل ۱۸. سردیس دوطرفه‌ی بودا و بودی ساتوا هائیرید، قرن ۳ میلادی، حراج کریستی (مأخذ: وبسایت شماره ۱۱).



■ شکل ۱۹. مجسمه بودا بودی ساتوا مایتریا در موزه دولتی قوم‌شناسی مونیخ (مأخذ: Quagliotti, 2010 Fig 9-11).

دارد. همچنین گل نیلوفری، که نشانه بودی ساتوا پادماپانی است، از میان انگشتانش آویزان است (Quagliotti, 2010: 813). این مجسمه تنها موردی است که یک بودی ساتوا پادماپانی یا اولوکیئتسوره را به نمایش می‌گذارد که هم حالت قرار گرفتن دست‌هایش و هم تاجی که به سر دارد شبیه نمونه موزه هنر جهان است.

دیگر نمونه از مجسمه‌های دوطرفه، شی‌ای بدون سر است که در مجموعه‌ای خصوصی در پاکستان نگهداری می‌شود (شکل ۱۷). این اثر نیز در یک سو بودا و در سوی دیگر بودی ساتوا مایتریا را نشان می‌دهد که او را می‌توان از طریق کوزه کوچکی که در دست دارد، تشخیص داد. بودا دست‌ها را به حالت دهرمه چاکرامودرا روی هم قرار داده و لباسی به تن دارد که تنها شانه چپش را پوشانده است. بودی ساتوا مایتریا دست‌ها را به حالت دیانه‌مودرا روی هم قرار داده و پوشاک و جواهراتش نیز شبیه به سایر مجسمه‌های هنر گنداره است. همچنین، به مانند اثر مجموعه روسک در این مجسمه نیز بودا و بودی ساتوا روی نیلوفر نشسته‌اند (Ibid).

سومین مورد مجسمه‌ای ناقص است که اکنون تنها قسمت سر، شانه و سینه آن باقی مانده است (شکل ۱۸). این مجسمه که احتمالاً متعلق به سده سوم میلادی است، ۴۰ سانتی‌متر طول دارد و آخرین بار تحت مالکیت حراجی کریستی بوده است. در این اثر نیز شانه راست بودا عریان و شانه چپ او پوشیده است. همچنین با در نظر گرفتن آرایش موی



بودی ساتوا باید او را یک مایتریا دانست. با توجه به اینکه سایر قسمت‌های مجسمه مشخص نیست، نمی‌توان دریافت که این دو شخص ایستاده بوده‌اند یا نشسته (Ibid, 814).

دیگر مجسمه‌ای که از بودا-بودی ساتوا باقی مانده، اثری ۵۷ سانتی‌متری است که در موزه دولتی قوم‌شناسی مونیخ^{۳۰} نگهداری می‌شود (شکل ۱۹). این اثر نیز تقریباً ویژگی‌های مشابهی با موارد قبلی دارد و بودا را با پوشاک و حالت نشستن مشابهی همچون موارد قبلی نشان می‌دهد. بودی ساتوا نیز با توجه به آرایش مو و شی‌ای که در دست داشته است، احتمالاً یک مایتریا بوده است. نکته قابل توجه در مورد این مجسمه این است که با توجه به سبک هنری و کیفیت ساختش، می‌توان آن را به دوره‌ای جدیدتر از هنر گنداره منصوب کرد. همچنین در قسمت بالایی هاله دور سر بودا و بودی ساتوا، پایه‌ای وجود دارد که احتمالاً برای نگهداری چتری بوده که امروز اثری از آن به جا نمانده است (Ibid, 817).

علاوه بر موارد فوق دو مورد دیگر از این مجسمه‌های نادر نیز در مالکیت حراج کریستی بوده است که این دو مورد نیز بودا و بودی ساتوا مایتریا را در دوسوی خود دارند (شکل ۲۰). یکی از این مجسمه‌ها به مانند سایر موارد بودا را با همان حالت دست‌ها، با یک شانه عریان و نشسته روی گل نیلوفر نشان می‌دهد (سمت راست). همچنین در این اثر بودی ساتوا مایتریا نیز با پوشاک، جواهرات و حالت مشابهی مانند سایر نمونه‌ها نشسته و کوزه‌ای نیز در دست دارد (بنگرید به: اشکال ۱۱، ۱۲-۱۴). اما دیگر نمونه (سمت چپ) تنها موردی است که به مانند اثر موجود در موزه هنر جهان، بودا را در لباسی نشان می‌دهد که هر دو شانه‌اش را کامل پوشانده است. در این شی نیز بودا و بودی ساتوا مایتریا روی گل نیلوفری نشسته‌اند. بودی ساتوا نیز علاوه بر نحوه آرایش موها و جواهرات بار دیگر با کوزه‌ای که در دست دارد، قابل تشخیص است.

مجسمه دوطرفه موزه هنر جهان شباهت‌ها و تفاوت‌هایی با آثار باقی‌مانده از هنر گنداره دارد که در ادامه از چند منظر مورد بررسی قرار خواهد گرفت (جدول ۱).

جدول (۱) مقایسه مجسمه‌های دوصرفه با اثر موجود در موزه هنر جهان (مأخذ: نگارندگان).

ردیف	محل نگهداری (شماره اشکال)	قدمت	مشخصات بودا										بودی ساتوا		
			اوربا ووشینشا	شانه راست عربان	تمام بدن پوشیده	دهانه چاکر اودرا	دهانه اودرا	پادماسان	نشسته روی گائیری	نشسته روی تختگاه	اولو کیشوره	مایتریا	دهانه اودرا	تختگاه شیر نشان	کل نیلوفر در دست
۱	موزه هنر جهان تهران (شکل ۵)	۲-۳ میلادی	*	-	*	-	*	*	-	*	*	-	*	-	-
۲	مجموعه روسک زوریخ (شکل ۱۶)	۲-۳ میلادی	*	*	-	*	-	*	*	-	*	-	*	-	*
۳	مجموعه خصوصی پاکستان (شکل ۱۷)	۲ ۳ میلادی	*	*	-	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
۴	حراجی کریستی نیویورک (شکل ۱۸)	۳ میلادی	*	*	-	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
۵	حراجی کریستی لندن (شکل ۲۰)	۲-۳ میلادی	*	*	-	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
۶	حراجی کریستی لندن (شکل ۲۰)	۲-۳ میلادی	-	-	*	-	-	*	*	*	*	*	*	*	*
۷	موزه دولتی قوم‌شناسی مونیخ (شکل ۱۹)	نامشخص	-	*	-	*	-	*	*	*	*	*	*	*	*

از منظر باستان‌شناختی سبک پوشاک و جواهرات بودی ساتوا شبیه به سایر نمونه‌های موجود است. پوشاک بودی ساتوا در تمامی موارد مشابه است و شانه چپ و روی زانو‌ها را پوشانده تا جواهرات و اندام ورزیده او مشخص باشد. جواهرات او نیز شامل گوشواره، انواع گردنبند، دستبند و بازوبند می‌شود که این موارد اشتراکاتی با داده‌های باستان‌شناختی و جواهراتی که امروزه مورد استفاده مردم بخش‌هایی از هند و پاکستان است، دارد. هرچند این نوع جواهرات در تمامی نمونه‌ها مشاهده می‌شود، اما تفاوت‌هایی در تاج یا سرپوش بودی ساتواها وجود دارد. معمولاً موهای بودی ساتوا مایتریا به حالتی بسته شده که بخشی از موها به پشت سر رفته و قسمت فوقانی با گرهی به دو بخش تقسیم می‌شود. اما سرپوش بودی ساتوا اولو کیشوره که در نمونه‌های موزه هنر جهان و مجموعه روسک دیده می‌شود، شامل دستاری است که با جواهرات تزیین شده است. لباس بودا در مجسمه‌های دوطرفه معمولاً یک

اوتاریا است که فقط شانه چپ او را پوشانده و تنها دو مورد یعنی اثر موزه هنر جهان و اثر حراج کریستی بودا تمامی قسمت‌های بدنش را با لباسی شبیه به کاسایا پوشانیده است. در تمامی موارد بودی ساتواها دست‌های خود را به حالت دهیانه مودرا روی هم قرار داده‌اند و فقط در نمونه‌های حراج کریستی (اشکال ۱۸ و ۲۰؛ سمت چپ) مشخص نیست که دست‌های بودی ساتوا به چه حالتی بوده است. بودا نیز دست‌های خود را به حالت دهرمه چاکرامودرا گرفته و تنها نمونه متفاوت که در آن هر دوسوی مجسمه دست‌ها را به حالت دهیانه مودرا گرفته‌اند، اثر موزه هنر جهان است. در تمامی مواردی که نشیمنگاه بودا و بودی ساتوا مشخص است، این دو شخصیت روی تختگاهی از گل نیلوفر نشسته‌اند. در این مورد نیز تنها اثر متفاوت مجسمه موجود در موزه هنر جهان است که دو نقش گوناگون را در دو سوی خود دارد. در یک سو صحنه‌ای مذهبی که تکریم کشکول یا کاسه بودا را نشان می‌دهد و در سوی دیگر تختگاهی که دو طرف آن با دو شیر مزین شده است. هرچند استفاده از چنین تزییناتی در هنر گنداره تازگی ندارد، اما در مقایسه با سایر نمونه‌های دوطرفه مورد منحصر به فردی به حساب می‌آید. بودی ساتوایی که بودا را در مجسمه‌های دوطرفه همراهی می‌کند، معمولاً مایترا است که او را می‌توان از خصائص ظاهریش همچون حالت پستن موها و کوزه‌ای کوچک که در دست دارد، تشخیص داد. با این حال، تنها در دو مورد از این مجسمه‌های باقی‌مانده یعنی بودی ساتوای مجموعه روسک زوریخ و بودی ساتوای موزه هنر جهان پادمایانی یا اولوکیتشوره نقش شده است. البته، این دو مورد نیز با یکدیگر تفاوت‌هایی دارند. اولوکیتشوره معمولاً با دو نشانه تاج جواهرنشان مزین به نقش بودا یا گل نیلوفری در دست شناخته می‌شود که این دو مورد ممکن است در تمامی مجسمه‌های موجود به‌طور همزمان رعایت نشده باشند. برای مثال در اولوکیتشوره‌های موجود در مجموعه روسک (بنگرید به: شکل ۱۶) و موزه هنر ماتسوکا او گل نیلوفری در دست دارد، اما مجسمه این بودی ساتوا در مجموعه‌ای خصوصی در سوئیس با نقش بودا روی تاجش شناخته می‌شود (بنگرید به: شکل ۹). با این حال، اثر موجود در موزه هنر جهان در این مورد نیز متفاوت است. زیرا تاجی با نقش بودا و گل نیلوفر در دست ندارد و تنها به دلیل شباهت ظاهری بخش جلویی و کناری سرپوشش با سایر مجسمه‌ها می‌توان او را یک اولوکیتشوره دانست. از این رو، مجسمه دوطرفه موزه هنر جهان را باید نمونه‌ای منحصر به فرد از مکتب هنری گنداره دانست که تاکنون اثری شبیه به آن در سایر پژوهش‌ها مشاهده نشده است. با این حال، شباهت‌های اثر با سایر نمونه‌های موجود نشان می‌دهد که این مجسمه دوطرفه احتمالاً متعلق به سده دوم یا سوم میلادی است.

جنبه‌های آیینی اثر

آنچه تاکنون دربارهٔ این مجسمه گفته شد، صرفاً معرفی آن از جنبه‌های هنری و باستان‌شناختی بود. با این حال، بررسی اثر مذکور با در نظر گرفتن جنبه‌های آیینی آن نیز حاوی نکات قابل توجهی است که در ادامه این نوشتار به آن اشاره می‌گردد. نخستین مورد در این اثر حالت دست‌ها و نشستن است. حالت نشستن بودا و بودی‌ساتوا در پادما‌سانا یا گل نیلوفر، یکی از آساناهای یوگا و برخاسته از مکتب هاتا یوگا به‌شمار می‌آید. این نوع نشستن اختصاص به بودا ندارد و در دیگر شخصیت‌های مقدس در ادیان شرقی نظیر خدایان هندویی نیز وجود دارد. نیلوفر نماد کمال و اشراق نفس روان انسان است که

ریشه در مرداب دارد و در بودیسم می‌توان آن را نوعی مراقبه برای نیل به نیروانا دانست. سیوتمارامه^{۳۱} در هاتایوگا ادعا می‌کند که این گونه نشستن هرگونه بیماری و ناراحتی را از میان برده و سالک را به رهایی می‌رساند. همچنین همانطور که پیشتر اشاره گردید، حالت دست‌ها نیز نشان‌دهندهٔ نوع خاصی از مودراست. مودرا به زبان سانسکریت به معنای مُهر و نشان از قدرت است و اصطلاحاً به حالات بدن به‌ویژه دست‌ها اشاره دارد (خواجه‌گیر و دلدار، ۱۳۹۵: ۵۹). مودراها در بودیسم مهاییانه‌ای اهمیت باطن‌گرایانه دارند. دهیانه مودرا به معنای حالت متمرکز است که تمرکز و سکون حواس و ضمیر را در مراقبه نشان می‌دهد. در این حالت با لمس انگشتان شست توسط



■ شکل ۲۱. بودا و پیروانش با کاسه‌ای در دست مجموعه خصوصی در ژاپن (مأخذ: Rehman, ۲۰۱۰: Fig No. ۵).



■ شکل ۲۲
سیماننده اولوگیشوره
نشسته روی یک شیر،
مورهٔ متروپولیتن، سده
۱۷-۱۵ میلادی سسۀ
مینگ چین
(مأخذ: تارمای شماره ۲۴۴).

یکدیگر، مثلی به وجود می‌آید که آن را به سه گوهر بودایی (دهرمه^{۳۲}، بودا و سنگهه) تأویل می‌کنند (همان: ۶۱). در نمونه‌های دیگر مجسمه‌های دو طرفه بودا بودی ساتوا، دهرمه چاکرامودرا دیده می‌شود که به معنای نشان چرخ قانون است و نمادی از استیلا و بر نیروهای کلی جهانی است. منظور از دهرمه تعالیم بوداست و به همین دلیل به آن مودرای آموزش هم می‌گویند. در این حالت با انگشت شست و اشاره دست راست حلقه‌ای تشکیل می‌شود و دست دیگر کنار آن قرار می‌گیرد (همان: ۶۲).

مورد دیگر تخته‌گاه بودا و بودی ساتوا است. نقش زیرین مجسمه بودا افرادی را در حال تقدیس کاسه‌گذاری بودا^{۳۳} نشان می‌دهد. در برخی از مجسمه‌ها نیز نقش زیرین مجسمه مردمانی را در کنار بودا نشان می‌دهد؛ در حالیکه خود او کاسه‌گذاری به دست گرفته است (شکل ۲۱). در فرهنگ بودایی، پیروان به دو دسته راهبان و غیر راهبان تقسیم می‌شوند. راهبان با ریاضت‌ها خود را به نیروانا می‌رسانند اما انجام دادن اموری برای آنان ممنوع است. یکی از این امور داشتن کسب و کار است و راهب بودایی باید با تکدی‌گری گذران زندگی کند. کاسه‌گذاری پیش از بودیسم در فرهنگ هندویی و میان سادوها یا مرتاضان هندی رایج بوده و به معنای انقطاع و بی‌توجهی به زندگی مادی تلقی می‌شده است. همچنین در شمایل‌نگاری بودایی در مراحل قبل از نمایش بیکر بودا نیز او را با وسایلی مانند لباس و کاسه‌گذاری نشان می‌دادند (شاد قزوینی و چادها، ۱۳۹۵: ۷۷). اهمیت کاسه‌گذاری نیز از این روست که یکی از اعمال مقدس در آیین بودیسم یعنی تکدی‌گری را نشان می‌دهد.

تخته‌گاه بودی ساتوا نیز متفاوت تخته‌گاه بوداست. او بر تخته‌گاهی نشسته که با دو شیر محافظت می‌شود. شیر در فرهنگ بودایی گاهی مُعرف خود بودا و تعالیم وی است و غرش شیر نشانه رفتن تعالیم وی به دور دست‌هاست (شاد قزوینی و چادها، ۱۳۹۵: ۷۸). یک معنای دیگر برای شمایل شیر بودی ساتواها و فرزندان بودا هستند و معنای دیگر آن نشانه‌ای از قدرت و علو درجه در اشراق و رهایی است. همانگونه که شیر در نماد کشورها نشان از وفاداری و حراست را دارد، شیرها در بودیسم وظیفه حراست از دهرمه را بر عهده دارند و در نقاط ورودی معابد نیز مجسمه آنان نصب می‌گردد (Choskyi, 1980). همچنین این حیوان در برخی از نقاشی‌ها و مجسمه‌ها به منزله مرکبی برای اولوکیئتسوره نیز دیده می‌شود که آن را سیمانده اولوکیئتسوره^{۳۴} می‌نامند (شکل ۲۲). البته علاوه بر بودیساتوا اولوکیئتسوره، یک بودیساتوای دیگر، یعنی منجوشری، نیز با تخت شیر نشان یا مرکب شیر دیده می‌شود؛ اما همانطور که پیشتر اشاره شد، نقش منجوشری در هنر گنداره برخلاف اولوکیئتسوره چندان مرسوم نبوده است. از سویی دیگر، اولوکیئتسوره در هنر گنداره نیز بیشتر با سرپوش خاص و گل نیلوفری که در دست دارد

شناخته می‌شود. از این رو، مجسمه دوطرفه بودا-بودی ساتوای موزه هنر جهان را می‌توان یکی از نمونه‌های منحصر به فردی دانست که بودی ساتو اولوکیتشوره را به همراه شیر نشان می‌دهد. همچنین، اولوکیتشوره مهم‌ترین بودی ساتو در مکتب بودیسم مهاییانه است. او یکی از چهار فرمانروای آفرینش است که در این دوره و پس از انقضای دوره فرمانروایی سه بودی ساتوای دیگر بر گیتی فرمان می‌راند. او محبت خاصی به مردم دارد و هنگام بیماری و فجایع اخلاقی یا رنج به یاری آدمیان می‌شتابد. او به سبب داشتن گل نیلوفر به شاهزاده نیلوفری مشهور است و مؤمنان وی را «جواهر نیلوفری» لقب داده‌اند. برخی معنای اسم اولوکیتشوره را خدایی که در این زمان ظاهراً شده است ترجمه کرده‌اند که در این صورت می‌توان آن را به سلطنت کنونی وی مرتبط دانست. ترجمه دیگر برای این نام «خدایی که می‌بیند» است که با مراقبت و شفقت فزاینده او برای انسان تناسب دارد (شایگان، ۱۳۸۹: ۱۷۹). او مراقب انسان است و تاکنون سیصد بار به صورت آدم و اسب بر زمین آمده و مردمان در خطر را نجات داده است. در آغوش او نوزادی قرار دارد که آن را به زنان عقیم مرحمت می‌کند (ناس، ۱۳۹۳: ۲۲۷). از مهم‌ترین ویژگی او شفقت و رحمت کاملاً برجسته نسبت به تمام موجودات است تا آنجا که تا رستگاری آخرین ذره به نیروانا نمی‌پیوندد. یکی از القاب او، پادماپانی «خدای نیلوفر به دست» است. این لقب به احتمال بسیار با یکی از مهم‌ترین متون بودیسم مهاییانه‌ای، سوره نیلوفر^{۳۵} مرتبط است. سوره نیلوفر آخرین موعظه بودا است و او در نیمه همان شب موعظه به نیروانا می‌پیوندد. در این سوره یک فصل جداگانه به اولوکیتشوره بودی ستوا اختصاص یافته است و در سراسر آن بودی ساتوهای مختلف با یکدیگر گفتگو می‌کنند. سوره نیلوفر بیانگر حقیقت کلی فارغ از زمان و مکان یا مجموعه حقایق است (پاشایی، ۱۳۸۲: ۵۱). استفاده مذهبی و هنری از گل نیلوفر در ادیان هندی نیز پیشینه بسیار غنی دارد و ارتباط آن با خدایانی نظیر برهما، ویشنو، و شیوا و اشخاصی که حتی به مبانی دین هندو باور ندارند نظیر جین و بودا نشانه اهمیت والای آن در نمایش باور مذهبی دارد (شکل ۲۳). استفاده مذهبی و هنری از گل نیلوفر در فرهنگ و مذهب هند نیز پیشینه بسیار غنی دارد و ارتباط آن با خدایانی نظیر برهما، ویشنو، و شیوا^{۳۶} را نشان می‌دهد (شکل ۲۳). همچنین در باور این مردمان، این گل نماد کسانی است که از گوهر وجود خود بهره می‌برند و در بدترین شرایط نیز رسالت انسانی خویش را فراموش نمی‌کنند (حسنوند و شمیم، ۱۳۹۳: ۳۱). علیرغم ارتباط بودا و اولوکیتشوره با گل نیلوفر که هم در متون بودایی و هم در آثار هنری گنداره مشهود است، اثر موزه هنر جهان نشانی از این گل در خود ندارد. این موضوع علاوه بر خود اولوکیتشوره تختگاه او و بودا را نیز از سایر نمونه‌های دوطرفه متمایز می‌کند. چراکه بودای نشسته بر کاسبرگ گل نیلوفر تقریباً خصلت مشترکی است که در تمامی

مجسمه‌های دوطرفه و حتی سایر نمونه‌های هنر گنداره نیز مشاهده می‌شود. نکته مهم‌تر در مورد این آثار، چرایی ساخت این مجسمه‌ها است؛ زیرا استفاده از چنین مجسمه‌هایی چندان مرسوم نبوده است و احتمالاً این آثار تنها برای مقاصد و مکان‌هایی خاص مورد استفاده بوده‌اند. تاکنون تنها کواگیوتی نظری پیرامون این آثار مطرح کرده است. این محقق سرشناس آثار گنداره، این مجسمه‌ها را در چارچوب اندیشه‌های مرقی بودیسم مه‌ایانه تفسیر کرده که در این آثار بودا که ذاتش بیداری است به همراه بودی ساتوا که راه به سوی نیروانا را طی کرده است توأمان باهم نقش شده‌اند. بوداها در این آثار به حالتی دست‌ها را قرار داده‌اند که نشان از موعظه دارد و نمود پیامی را که منتقل می‌کنند، در سوی دیگر اثر یعنی در سکون آرامش چهره بودیساتوا و دهیانه‌مودرای وی می‌توان مشاهده کرد. با این حال، این محقق نیز اذعان می‌کند که اطلاعی از بافت تاریخی این آثار در دست نیست اما ممکن است در جایی در فضای باز به نمایش گذاشته می‌شده‌اند که هر دوسوی آن به راحتی قابل مشاهده باشد (Quagliotti, 2010: 821).



■ شکل ۲۳. راست: بودای موعظه‌گر به همراه دو بودی ساتوا که بر تخته‌گاهی از گل تیغور نشسته است، موره بریتانیا، سده ۲-۳ میلادی (مأخذ: تاریمای شماره ۲۵)؛ چپ: تصویری از خدایان همدی برهمه، ویشنو و شیوا که روی گل سلوفر نشسته‌اند (مأخذ: تاریمای شماره ۲۶).

نتیجه گیری

تفسیر اثر مذکور با در نظر گرفتن آرایه‌های تزئینی و اندیشه‌های بودایی نشان می‌دهد که مجسمه دوطرفه بودا-بودیساتوا اثری متعلق به مکتب هنری گنداره و احتمالاً سده‌های دوم و سوم میلادی است. در ظاهر بررسی مجزای هر طرف این اثر چندان دشوار به نظر نمی‌رسد؛ چرا که فراوانی آثار مرتبط با هنر گنداره موجب شده است تاکنون پژوهش‌های فراوانی در مورد آنها صورت بگیرد. با این حال کمبود منابع پیرامون مجسمه‌های دوطرفه کار تفسیر این آثار و پاسخ به پرسش‌های مرتبط با آنها را سخت کرده است. اثر موجود در موزه هنر جهان را می‌توان هفتمین نمونه از مجسمه‌های دوطرفه و نشسته دانست که در موزه‌ها و مجموعه‌های جهان موجود است. در تمامی آثار مذکور بودا در یک سمت و بودیساتوا مایتریا یا اولوکیتشوره در سمت دیگر نقش بسته‌اند. حالت نشستن، دست‌ها، پوشاک، جواهرات و تختگاه نیز تقریباً در تمامی آثار مشابه است. تنها نمونه موجود که این دو شخصیت مهم بودایی را بر تختگاهی متفاوت و حالت دستی مشابه نشان می‌دهد، اثر موجود در موزه هنر جهان است. در این اثر بودا روی گل نیلوفر که از شاخصه‌های مهم هنر بودایی به حساب می‌آید، نشسته است. بلکه روی صحنه‌ای از تکریم کاسه گدایی بوداییان قرار گرفته است که همین امر اثر مذکور را از سایر نمونه‌ها مجزا می‌کند. همچنین بودیساتوا اولوکیتشوره که در سوی دیگر اثر نشسته است، نه تختگاهی از گل نیلوفر دارد و نه این گل را در دست گرفته است. همانطور که پیشتر اشاره شد، تنها سرپوش و تختگاه مزین به شیر بودا ارتباط او را با اولوکیتشوره حفظ می‌کند. با این حال تفاوت‌های میان این مجسمه و سایر نمونه‌ها به همین مورد ختم می‌شود. علل ساخت چنین مجسمه‌هایی نیز تاکنون به درستی مشخص نشده است که این مسئله را هم می‌توان از دو جنبه کمبود این آثار و پژوهش‌های صورت گرفته پیرامون آنها و همچنین یافت نشدن مجسمه‌های دوطرفه در بافت باستان‌شناختی توجیه کرد.

تشکر و قدردانی

بدینوسیله از سرکار خانم مونس آروین بابت طراحی اثر مذکور کمال تشکر و قدردانی را داریم.

پی‌نوشت

۱. Aniconic . ۲۱. Uttariya
۲. Dharma . ۲۲. Lotus Position
۳. Stupa . ۲۳. Padamasana
۴. Sanchi . ۲۴. Dhyana Mudra
۵. Bharhut . ۲۵. Alms Bowl
۶. Bodhi Tree . ۲۶. Mañjuśrī
۷. Bodhgaya . ۲۷. Palai - Malakand
- ۸- برای مطالعه نظریات ألفرد فوشه در مورد هنر و جغرافیای گنداره بنگرید به: Foucher, ۱۹۰۰, ۱۹۱۷, ۱۹۰۱.
۹. Abhayamudra
۱۰. Green Phyllite
۱۱. Gray-blue mica schist
۱۲. Maitriya
- ۱۳- برای مطالعه درباره پیدایش و تکامل صورت بودا بنگرید به Krishan, ۱۹۹۶؛ کریشان در این اثر علاوه بر پرداختن به ریشه‌های تصویر بودا و رسیدن سنت مجسمه‌سازی به شرق آسیا، در مورد تضادهای موجود در هنر بودایی با سبک زندگی پیروان این دین نیز بحث می‌کند.
۱۴. Ushnisha
۱۵. Urna
۱۶. Kasaya
۱۷. Kesa
۱۸. Antarvāsa
۱۹. Uttarāsaṅga
۲۰. Samghāṭī
- ۲۸- کواگیوتی در مقاله‌ای ضمن بررسی یک نقش برجسته از هنر گنداره این ادعا را مطرح می‌کند که یکی از بودی‌ساتواهای نقش شده احتمالاً منحوشری باشد. این نقش جزو معدود مواردی است که بودی‌ساتوا منحوشری را در هنر گنداره نشان می‌دهد. برای مطالعه در این زمینه بنگرید به: Quagliotti, ۱۹۹۰.
۲۹. Dharmacakramudra
۳۰. Staatliches museum Fur volkerkunde
۳۱. swatmarama
۳۲. Dharma
۳۳. Buddha's begging bowl
۳۴. Simhanada Avalokiteshvara
۳۵. Lotus Sutra
۳۶. Brahma, Vishnu, Shiva

منابع

- پاشایی، عسگر (۱۳۸۲). سورة نیلوفر، نشریه هفت آسمان، سال پنجم، شماره ۱۷، ۹۶-۴۵.
- جوادى، شهره (۱۳۸۶). نقش برجسته‌ها و مجسمه‌های هند باستان در هنر بودایی. باغ نظر، ۴ (۷)، ۵۸-۵.
- حسونند، محمد کاظم و شمیم، سعیده (۱۳۹۳). بررسی نقشمایه گل لوتوس در هنر مصر، ایران و هند. جلوه هنر، ۱۶ (۱)، ۴۰-۲۲.
- خواجه گیر، علیرضا و دلدار، مرضیه (۱۳۹۵). بازشناسی هنر بودایی از طریق شمایل‌شناسی مودراها، فصلنامه مطالعات شبه قاره دانشگاه سیستان و بلوچستان، سال هفتم شماره ۲۹، ۶۲-۵۹.
- دهقانزاده، سجاد؛ آقائزاد، معصومه و نامیان، حسن (۱۳۹۷). شمایل نگاری دینی در هنر بودایی (شمایل‌شناسی آولونکیتشوره). مجله ادیان و عرفان، ۵۱ (۱)، ۴۳-۲۷.
- دهقانزاده، سجاد (۱۳۹۶). تأثیر فرهنگ‌های غیربودایی در انتظام دینی بودیسم مهبایانه. پژوهش‌های ادیانی، ۹ (۹)، ۱۳۷-۱۱۵.
- ذکرگو، امیرحسین (۱۳۷۵). از بودا تا بت (تأملی در سیر پیدایش شمایل‌گری در هنرهای بودایی)، نامه فرهنگ تابستان ۱۳۷۵ - شماره ۲۲، ۱۴۵-۱۳۶.
- شاد قزوینی، پریسا و جادها، پینکی (۱۳۹۵). سیر تجسم اسطوره بودا در هنر هند: از نمادین تا فیگوراتیو، نشریه هنرهای زیبا هنرهای تجسمی، سال بیست و یکم شماره ۲، ۸۴-۷۵.
- شایگان، داریوش (۱۳۸۹). ادیان و مکتب‌های فلسفی هند (دوره ۲ جلدی، جلد اول)، امیرکبیر: تهران.
- ناس، جان بایر (۱۳۹۳). تاریخ جامع ادیان، ترجمه علی اصغر حکمت، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی: تهران.
- هال، جیمز (۱۳۸۰). فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب، ترجمه رقیه بهزادی، فرهنگ معاصر: تهران.
- هروودوت (۱۳۸۰). تواریخ، ترجمه غلامعلی وحیدمازندرانی، افراسیاب: تهران.

منابع لاتین

- Allchin, F. R. (Ed.). (1997). Gandharan art in context: east-west exchanges at the crossroads of Asia. Daya Books.
- Anwar, S. (2018). Brief sketch of bejeweled male figures in Gandharan Art. Journal of Asian Civilizations, 41(1).
- Behrendt, K. A. (2007). The art of Gandhara in the Metropolitan Museum of Art. Metropolitan museum of art.
- Behrendt, K. (2017). The Buddha and the Gandharan Classical Tradition. Arts of Asia, 47(2), 65-75.
- Behrendt, Kurt (2021). Arts of Asia, vol. 51, no. 1.
- Brancaccio, P., & Behrendt, K. A. (2006). Gandhāran Buddhism: archaeology, art, texts. UBC Press.
- Britannica, T. Editors of Encyclopaedia (2023, March 16). Gandhara. Encyclopedia Britan-

nica. <https://www.britannica.com/place/Gandhara>

- Choskyi, V. J. (1988). Symbolism of animals in Buddhism. *Buddhist Himalaya*, 1(1).
- Coomaraswamy, A. K. (1927). The origin of the Buddha image. *The Art Bulletin*, 9(4), 287-328.
- Darius, I., Budge, E. A. W., King, L. W., & Thompson, R. C. (1907). The Sculptures and Inscription of Darius the Great on the Rock of Behistūn in Persia. *Brit. Museum*.
- Falk, H. (2001). The Buddha's begging Bowl. *South Asian Archaeology*, 2, 445-52.
- Falser, M. (2015). The Graeco-Buddhist style of Gandhara-a 'Storia ideologica', or: how a discourse makes a global history of art. *Journal of Art Historiography*, (13), 1.
- Filigenzi, A. (2005). Gestures and things: The buddha's robe in Gandharan art. *East and West*, 55(1/4), 103-116.
- Foucher, A. (1900). *Étude sur l'iconographie bouddhique de l'Inde: d'après des documents nouveaux* (Vol. 13). A. Leroux.
- Foucher, A. (1901). Notes sur la géographie ancienne du Gandhāra (Commentaire à un chapitre de Hiuen-Tsang). *Bulletin de l'Ecole française d'Extrême-Orient*, 1(4), 322-369.
- Foucher, A. (1917). *The Beginnings of Buddhist Art: And Other Essays in Indian and Central-Asian Archaeology*. Asian Educational Services.
- Griffith, R. T. (2013). *The rig veda* (Vol. 1). Library of Alexandria.
- Khan, M. N. (2013). Jewellery Hoard from Palai-Malakand (Khyber Pakhtunkhwa) Tracing Parallels in the Buddhist Art of Gandhāra. *Gandharan Studies*, 7.
- Kieschnick, J. (1999). The Symbolism of the Monk's Robe in China. *Asia Major*, 9-32.
- o(2003). *The impact of Buddhism on Chinese material culture*. Princeton University Press.
- Krishan, Y. (1996). *The Buddha Image: Its Origin and Development*. India: Munshiram Manoharlal Publishers.
- Luczanits, C. (2008). Buddhism in a Cosmopolitan Environment: The Art of Gandhara. *Orientalisations*, 39(7), 46-52.
- Lyons, I. (1957). *Gandhāran art in Pakistan*. Patheon Books, New York.
- Marshall, John, 1951, *Taxila*, Vol. II, Cambridge, Cambridge University Press.
- Marshall, J. (1960). *The Buddhist Art of Gandhāra: The Story of the Early School, Its Birth, Growth, and Decline*. United Kingdom: Published for the Department of Archaeology in Pakistan at the University Press.
- Quagliotti, A. M. (1990). Mañjuśrī in Gandharan Art A New Interpretation of a Relief in the Victoria and Albert Museum. *East and West*, 40(1/4), 99-113.
- Quagliotti, Ann Maria (2010). 'Back to back Buddha and bodhisattva images in Gandharan

art' on "From Turfan to Ajanta. Festschrift for Dieter Schlingloff on the occasion of his eightieth birthday" Lumbini, pp. 813-824.

- Rehman, Ghani ur (2010). The Power of Bodhi: "The Miraculous Mergence of the Four Begging Bowls by the Buddha Represented in Gandhara Sculpture". Pakistan Journal of History and Culture, Vol.XXXI, No.2. pp. 1-15.

- Rhi, J. H. (1994). From bodhisattva to buddha: The beginning of iconic representation in Buddhist art. *Artibus Asiae*, 54(3/4), 207-225.

- Rowland, B. (1949). The Iconography of the Flame Halo. *Bulletin of the Fogg Art Museum*, 11(1), 10-16.

- Rowland, B. (1956). Gandhara, Rome and Mathura: The early relief style. *Archives of the Chinese Art Society of America*, 10, 8-17.

- Rowland, B. (1961). Bodhisattvas or Deified Kings: A Note on Gandhara Sculpture. *Archives of the Chinese Art Society of America*, 15, 6-12.

- Schmidt, Erich F. (1953). *Persepolis I: Structures, Reliefs, Inscriptions*, Chicago: The University of Chicago Press.

- Siddiqui, K. S. (2009). The Persian Domination and its Impact on Gandhara Region. *Journal of Asian Civilizations*, 32(2).

- Siddiqui, K. S. (2011). Nomenclature and Geography of Ancient Gandhara. *Journal of History and Social Sciences*, 2(2), 65-73.

- Siddiqui, K. S. (2012). Significance of Lotus Depiction in Gandhara Art. *Cell*, 321, 2870169.

- Siddiqui, K. S. (2019). Neck-Jewellery depicted in the Panels of Gandhara art their Classification, Comparison, and Continuation in Modern Cultures. *Quarterly Journal of the Pakistan Historical Society*, 67(1-2).

- Siddiqui, K. S. and Hussain, Zahir (2020). Arm Jewelry depicted in the Panels of Gandhara Art: Classification, Comparison, Continuation in Modern Cultures, *Sindh Antiquities Volume 6*, No: 01. Munazzah Akhtar, kaleemullah lashari, Antiquities Department Sindh.

- Strabo, R., & Duane, W. (1917). *The geography of Strabo*.

- Vogelsang, Willem (2000), "GANDHĀRA", *Encyclopædia Iranica*, Vol. X, Fasc. 3, pp. 269-270.

تارنماها

1. https://www.metmuseum.org/toah/hd/gand/hd_gand.htm
2. <https://www.britishmuseum.org/collection/term/x23061>
3. https://collections.vam.ac.uk/search/?id_style=AAT18889
4. <https://www.worldhistory.org/image/3943/map-of-gandhara/>
5. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/38452>
6. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/72381>
7. https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1895-1026-1
8. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/38788>
9. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/38474>
10. <https://www.nortonsimon.org/art/detail/F.1975.04.1.S/>
11. <https://www.christies.com/en/lot/lot-6307471>
12. <https://www.worldhistory.org/image/4173/statue-of-guatama-buddha-from-gandhara/>
13. https://www.freepik.com/premium-photo/buddhist-monks-monks-thailand-budha-monks-thailand_9627291.htm
14. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/38787>
15. <https://art.thewalters.org/detail/9687/a-meditating-bodhisattva/>
16. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/38372>
17. https://www.aucklandmuseum.com/collection/object/am_humanhistory-object-7493
18. <https://himalayanbuddhistart.wordpress.com/bodhisattva-padmapani-gandhara-c-3rd-cent-schist/>
19. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Avalokitesvara,_seated_Bodhisattva_in_meditation_pose,_Gandhara,_c._3rd_century_AD,_gray_schist_-_Matsuoka_Museum_of_Art_-_Tokyo,_Japan_-_DSC07059.JPG
20. <https://himalayanbuddhistart.wordpress.com/2016/10/04/gandhara-maitreya-seated-stone/3rd-c-gandhara-pakistan-maitreya-schist-royal-ontario/>
21. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Buddha_on_Lion_Throne,_Takht-i-Bahi,_Gandhara,_2nd-3rd_century_AD,_schist_-_Ethnological_Museum,_Berlin_-_DSC01656.JPG
22. <https://www.christies.com/en/lot/lot-4960272>
23. <https://www.christies.com/en/lot/lot-5540683>
24. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/54245>
25. https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1887-0717-48
26. <https://mandalas.life/2019/trimurti-brahma-vishnu-and-shiva/>